



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



LA VIOLENCIA DE MEDIO SIGLO EN LA PANTALLA. ACERCAMIENTOS A LAS REPRESENTACIONES DESDE EL CINE

GIACOMO PIASINI BENAVIDES
Universidad del Cauca (Colombia)

Resumen

La Violencia de medio siglo (1945-1958) es uno de los periodos históricos más dolorosos, sanguinarios y complejos que ha vivido en su historia la población colombiana, dejando como consecuencia en sus distintas fases un saldo de más de 200.000 muertos.¹²²⁶ Alrededor de tres estudios de caso, este trabajo pretende entrar a analizar cómo el cine desde las posibilidades de su lenguaje se ha acercado a la complejidad de los hechos, fenómenos y problemas que lo atañen, teniendo entre sus principales objetivos encontrar y analizar las regularidades pero también variaciones sobre las formas y maneras de representación que hay en ellas. Cabe señalar que las realizaciones cinematográficas que han pensado, reconstruido y hecho tratamiento en sus diversas modalidades discursivas de este periodo histórico tanto de cine ficcional como documental en las escalas de cortometraje a largometraje en el marco de estos últimos cincuenta y cinco años superan más de cuarenta.¹²²⁷

Palabras clave: Cine colombiano, Violencia, Venganza, Representación.

Abstract

The violence of half century (1945-1958) is one of the most painful, bloody and complex historic periods the Colombian population has lived, leaving more than 200.000 dead people in its different stages. Around three case studies, this work pretends to analyze how from the possibilities of its language, the cinema has approached to the complexity of facts, phenomena and problems that concern, having among its main objectives, to find and analyze not just the regularities but also the variations upon forms and ways of representation within them. It is noted that the cinematographic works that have thought, reconstructed and done processing in their different discursive modalities from this historic period, both fiction and documentary which go from short to feature length films in the framework of these last fifty-five years, exceed forty.

Keywords: Colombian cinema, Violence, Vengeance, Representation.

UN BREVE CONTEXTO Y Matices DE LA VIOLENCIA CON SU LLEGADA AL FRENTE NACIONAL

La Violencia de medio siglo (1945-1958) es uno de los periodos históricos más dolorosos, sanguinarios y complejos que ha vivido en su historia la población colombiana, dejando como consecuencia en sus distintas fases un saldo de más de 200.000 muertos. La primera, es

¹²²⁶ La cifra de afectados y muertos durante este periodo histórico no es del todo exacta. Existen estudios como los de Paul Oquist en 1978 sobre la llamada violencia temprana (1945-1953) y violencia tardía (1954-1966) que entregan una cifra de 194.000 muertos. Otros estudios arrojan la cifra generalizada de 300.000 muertos, la cual también ha gozado de buena aceptación dentro de los círculos académicos nacionales sobre el tema. (Palacios, 2006, p.192)

¹²²⁷ La profesora y comunicadora social Luisa Fernanda Acosta en su ponencia titulada *El cine colombiano sobre la violencia 1946-1958* hace referencia de la existencia hasta el año 1996 de una producción de por lo menos 35 películas. De acuerdo a otros rastreos documentales se calcula que hasta la fecha se ha elevado a más de cuarenta. (Acosta, 1998).

nombrada por algunos historiadores como la violencia sectaria tradicional (Palacios, 2006), que se ubicaría entre los años de 1945 a 1949 en medio del marco convulso generado por las disputas y conflictos entre las elites y miembros de los dos partidos políticos tradicionales - liberal y conservador- en su lucha por lograr la hegemonía en el poder.

A grandes rasgos, en esta fase de violencia también llamada bipartidista, jugaría un rol muy importante el simbolismo cromático, es decir, el valor identitario de los miembros y adeptos a estos partidos por los colores rojo (liberales) y azul (conservadores), que se constituyeron en una especie de “barrera interpartidaria” entre las comunidades de las áreas rurales (Uribe, 1990). Cabe decir que uno de los acontecimientos emblemáticos fue el asesinato del líder político y caudillo liberal Jorge Eliecer Gaitán el nueve de abril de 1948 en la ciudad de Bogotá, que no solo desataría por varios días una serie de levantamientos, revueltas, incendios y saqueos por los cuales quedaría buena parte de su centro destruido, y que en la historia se conoce con el nombre del Bogotazo, sino que provocaría la aseveración y profundización del conflicto.

En el mundo académico nacional no es un secreto que estos hechos se han configurado en un antes y un después dentro las narrativas historiográficas, literarias e inclusive fílmicas de la Violencia; siguiendo de manera enfática a varios historiadores como Carlos Miguel Ortiz, Gonzalo Sánchez, Fernán Gonzales, entre otros, no solo vale quedarse con los pormenores de los acontecimientos, sino en la revisión de sus antecedentes y secuelas, éstas no solo dirigidas a los significantes del Bogotazo y la conflagración de las revueltas en demás cabeceras municipales del país, sino en precisar por ejemplo la importancia que jugaron la circulación de ideas y noticias en diferentes medios de comunicación como las radiodifusoras y los periódicos nacionales y locales, los cuales fueron decisivos para abrir más las brechas y los odios intestinos dentro de las comunidades campesinas de las periferias, provocando un factor que coadyuvaría la agudización de la denominada violencia bipartidista¹²²⁸.

¹²²⁸ El historiador Carlos Mario Perea Restrepo hace hincapié sobre las connotaciones que tuvieron los discursos y manifiestos políticos en la prensa nacional entre los años de 1942 a 1949, periodo de tiempo que le permite examinar los gobiernos de las dos colectividades (liberal y conservador). A grandes rasgos, encontramos que alrededor del estudio de los periódicos “El tiempo liberal, el Siglo, conservador, La Jornada gaitanista”, se nos entrega un análisis exhaustivo y minucioso en el que el autor identifica una especie de puesta en escena de la violencia desde las letras. Ante ello puntualiza: “Los dos partidos construyen el sentido de sus discursos desde tres códigos imaginarios: el religioso, el de la sangre y el de la ciudadanía fracturada. El religioso dice de un espíritu de partido único y por entero distinto del espíritu del contrario; el de la sangre habla de la presencia discursiva de la violencia, una presencia que va y viene pero que nunca desaparece como referencia de las formas de construcción de lo político; la ciudadanía fracturada referencia la fisura que atraviesa la ciudadanía por razón de una militancia partidaria que impide una visión de lo nacional más allá de la propia colectividad.” (Restrepo, 2009, p.20).

En el marco de la década del cincuenta encontramos una fase de violencia mucho más compleja, donde no se puede dejar de lado la mediación ideológica religiosa en la población colombiana, y por tanto la participación abierta de sectores de la Iglesia Católica en el conflicto, a su vez que a los variopintos actores armados como chulavitas¹²²⁹, pájaros¹²³⁰, bandoleros, limpios y comunes¹²³¹ que ponen de manifiesto y explican que el conflicto en dicha década más allá de relacionarse “al discurso bipartidista de carácter verbal de las elites letradas y del gestual de las masas campesinas, lo estaría a una confrontación violenta de gran escala orientada por motivaciones de índole personal, familiar o grupal”(Uribe, 1990, p.16), es decir, a un modo de violencias de sangre que se asentaron, expandieron y agravaron en las diferentes áreas rurales de los distintos departamentos que componen el territorio nacional como el Tolima, Huila, Boyacá, el Valle del Cauca, los Llanos Orientales y lo que se conoció en su momento como el Gran Caldas.

Autores como Fernán Gonzáles manifiestan que:

...todavía en 1964 subsistían más de cien bandas activas que desconocían los acuerdos entre las cúpulas nacionales de los partidos tradicionales y que contaban con apoyo activo o pasivo de sus comunidades rurales y alguna protección u orientación de los gamonales locales, que las seguían utilizando electoralmente (Gonzáles, 2015, p.321).

Dando cuenta también que los procesos de pacificación llevados a cabo por el gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla en el año de 1953 no fueron suficientes.

El hecho de que al Bandolerismo no se le pusiera fin automáticamente con el surgimiento del Frente Nacional a finales de los años cincuenta que en parte nació como un pacto entre los dos partidos políticos tradicionales para tratar de solventar esas dinámicas de violencias vía política, nos da luces sobre las continuidades, matices, y transformaciones que acontecieron en ese marco permeado por la guerra fría, los influjos de la revolución cubana, la aparición de las insurgencias armadas revolucionarias, entre otros aspectos que tradujeron o agregaron al plano nacional otras dinámicas no solo en el conflicto sino en las políticas de

¹²²⁹ Gentes originarias de la vereda Chulavita, del departamento de Boyacá, que integraron grupos de policía política, que en varios casos se desplazaron y operaron en otras zonas del país como los Llanos Orientales para combatir grupos liberales.

¹²³⁰ Gentilicio del municipio del Líbano, ubicado al norte del departamento del Tolima que queda en la zona central de Colombia.

¹²³¹ Fueron en buena medida una fracción de las guerrillas liberales que aparecieron en los años cincuenta para hacer contrapeso a los brazos armados del partido conservador. A diferencia de los limpios, que se consideraban netamente liberales, estas tuvieron influencias de los idearios socialistas y comunistas. Cabe señalar que las guerrillas comunes operaron sustancialmente en el sur del departamento del Tolima, norte del Huila y oriente de Cundinamarca.

Estado, ya que de estos si se quiere nuevos procesos internos de guerra irregular, se consolidaron estrategias del enemigo interno, aclarando -siguiendo al historiador Marco Palacios- que para el país, el caso no era netamente nuevo porque que de alguna manera los procesos contra las guerrillas de los Llanos Orientales y las de Villarrica en el departamento del Tolima ya hablaban al respecto de esas políticas, que claro está, se intensificaron por la Alianza del Progreso, que a grandes rasgos “tenía su derivación de una ideología anticomunista, con base en un conjunto de principios específicos extraídos de la guerra colonialista francesa en Vietnam y Argelia.” (Palacios, 2012, p.73).

Cabe reseñar que el paso y los matices de esas violencias de los cincuenta a la década de los sesenta se traducen en por lo menos dos aspectos fundamentales; mientras que en las primeras se verían atravesadas por herencias de sangre y de sentidos si se quiere más cromáticos y religiosos, en las segundas, con guerrillas como las FARC y el ELN que aparecen no solo sobre el telón de fondo de la guerra fría sino también en medio de las discusiones dentro de los senos de las izquierdas sobre las “vías de llegar a la revolución y las condiciones revolucionarias” que se dieron en el marco de los años sesenta a setenta con ya una clara división “sino-sovietica” en el comunismo, hay tonalidades más políticas y una confrontación más abierta frente al Estado.

UN PEQUEÑO RECORRIDO POR LAS REPRESENTACIONES FÍLMICAS. TRES ESTUDIOS DE CASO

Encontramos que muchas realizaciones cinematográficas sobre dicho periodo histórico están pensadas y desenvuelven sus historias en el marco de los acontecimientos del nueve de abril de 1948 en Bogotá alrededor del asesinato del líder político y caudillo liberal Jorge Eliecer Gaitán (Confesión a Laura, Roa, Cesó la Horrible Noche, Un nueve de abril), otras se preocupan en develar la vida de personajes emblemáticos y asesinos de la época como León María Lozano, mejor conocido con el nombre del cóndor (Cóndores no se entierran todos los días), e inclusive de dar un papel protagónico al Río Magdalena como testigo y epicentro de sepultura de cadáveres que devienen de los crímenes perpetrados alrededor de sus orillas durante los años cincuenta, como sucede en el juego metafórico que entrega Julio Luzardo en El Río de las Tumbas; encontramos otros filmes como Crónica Roja y La Tormenta del escritor Fernando Vallejo realizados en México -en parte por la censura gubernamental colombiana- a finales de los años setenta, y el cortometraje La Cerca de Rubén Mendoza, que nos entrega una mirada intimista sobre los odios y el fenómeno de la venganza dentro de una familia conservadora en una vereda del departamento de Boyacá.

A grandes rasgos, de las realizaciones señaladas en el párrafo anterior, 5 traen a escena la ruralidad: *La Tormenta*, *Cóndores no se entierran todos los días*, *La Cerca* y *El Río de las Tumbas*. En esta gran línea temática que se preocupa por ahondar sobre las dinámicas de violencia que sucedieron alrededor de escenarios, sucesos y gentes del campo colombiano¹²³², también encontramos desde el primer acercamiento audiovisual argumental alusivo a la Violencia hecho al calor de la contienda titulado *Esta fue mi Vereda de Gonzalo Canal Ramírez* (1959), que se acerca de manera rudimentaria al fenómeno del desplazamiento de familias campesinas causado por grupos armados, hasta otra serie de películas como la ya clásica *Canaguaro* del chileno Dunav Kuzmanich sobre las guerrillas liberales en los Llanos Orientales, y la *Sargento Matacho* del director William González que incursiona sobre la vida de la mujer guerrillera durante la Violencia en el departamento del Tolima, y se constituye como el largometraje más reciente (2015).

Veamos con detenimiento cómo han sido los acercamientos a la complejidad de los hechos, fenómenos y problemas que atañen a este periódico histórico en las películas *Cesó la Horrible Noche*, *Canaguaro*, y *La Sargento Matacho*, teniendo en cuenta sus particularidades temáticas, tipos de representación y tratamientos estéticos.

CESÓ LA HORRIBLE NOCHE, es un cortometraje documental del año 2014 que se teje como un encuentro intimista del realizador Ricardo Restrepo con la historia violenta del país bajo la mirada social y política que emprendió su abuelo Roberto Restrepo¹²³³, quien nos entrega imágenes inéditas a blanco y negro y a color de diferentes lugares del país, princi-

¹²³² La inequitativa y mala repartición de la tierra ha sido un eje transversal dentro de las problemáticas estructurales del mundo rural colombiano y por lo tanto una de las causas que explican el origen del conflicto armado del país y su larga duración. Encontramos que una de las grandes preocupaciones por parte de los gobiernos liberales dentro de la década del treinta del siglo XX, entendiendo por ejemplo los desfases causados por la crisis económica de 1929, las problemáticas que se tuvo que afrontar en cuanto a distribuir y por ende delimitar la tierra, e inclusive para dar frente al poderío tan fuerte que la clase terrateniente había conseguido durante los gobiernos conservadores (1902-1930); había sido la parcelación de tierras y por tanto la de estimular la colonización hacia nuevas regiones del país como fueron los casos del Caquetá, Putumayo, Vaupés, Urabá entre otros territorios baldíos o poco explorados como la Sierra nevada de Santamarta. A grandes rasgos, estas colonizaciones hacia lugares de difícil acceso y que el historiador colombiano Hermes Tovar las denomina como colonizaciones marginales, en parte por el hecho de que como política gubernamental de solucionar la mala distribución de la tierra fracaso, y como medida para dar solución al desempleo no fue la mejor; agravaron en buena medida los conflictos entre colonos y grandes propietarios, desencadenando ciertas olas de violencia que en las dos décadas siguientes se recrudecieron. Ver Tovar, H. (1975). *El movimiento campesino en Colombia, durante los siglos XIX y XX*. Bogotá: Ediciones libres. pp.50-70.

¹²³³ Roberto Restrepo nació en Filandia Quindío (1897-1957). Fue médico oncólogo formado en Francia, además de “escritor, humanista, periodista, cineasta”. Escribió en el diario conservador la Patria, que no le impide para que en sus diarios y memorias como se resalta en el documental haga una mirada crítica si se quiere del marco social y político convulso que lo rodea. Su nieto en ese sentido anota: “sus palabras me hablan de un intelectual decepcionado de su patria, sus imágenes me revelan un hombre que descubre a esos otros, a los que no viven en castillo ni logran viajar al exterior”.

palmente de Bogotá en sus tres días posteriores al nueve de abril de 1948 y fragmentos de los años treinta a cincuenta que son articulados (found footage) para dar cuenta testimonial no solo del hecho que desencadenó el Bogotazo, sino para entregar una propuesta reveladora desde el tratamiento que hace sobre dicho momento histórico y que en periódicos como el Tiempo fue descrito así:

Las droguerías, los almacenes de lujo, las librerías, las peleterías, las tiendas de comestible, todo era presa de la furia colectiva en su forma más descarnada y desprovista de los más elementales sentimientos de civilización. Al pillaje y al saqueo seguía el incendio de lo que quedaba y los edificios eran totalmente destruidos (El tiempo, 1948, p.6).

¿Cómo explicar la barbarie y la injusticia desde un relato familiar, desde una mirada íntima? partiendo de esa gran pregunta en voz en off del realizador, se construye un filme que nos evoca y trae de presente la sociedad de la época con sus matices. Bajo ese propósito narrativo encontramos varios episodios de la película donde se plantean en imágenes algunos de los espacios cotidianos y de esparcimiento de la clase aristocrática a la que perteneció su abuelo, entre paseos y reuniones que son acompañadas de bailes y de bebidas alcohólicas como se muestra en el Palacio Marroquín a las afueras de Bogotá; imágenes en movimiento que van en contraste a un grupo social conformado por “los de a pie”, que se traen bajo el ojo de la cámara en pocas ocasiones y en muy cortos fragmentos, eso sí, con una intencionalidad muy marcada de Ricardo Restrepo para dar fe y certeza de los abismos existentes de un grupo sobre el otro.

Es interesante ubicar el tema del uso del tiempo libre de la clase denominada en el documental como privilegiada (fiestas, reuniones, paseos, bailes y bebida) en relación a lo que expone el historiador colombiano Mauricio Archila para la clase obrera y trabajadora de la época; él pone sobre la mesa las dinámicas de cotidianidad sobre los lugares a los que generalmente frecuentaban (cantinas, prostíbulos, canchas de tejo, teatro, cine, entre otros) pero en suma a ello y de esclarecer algunas modalidades de comportamiento, se centra en cómo se dictaminaron y expandieron a lo largo y ancho del país campañas moralizadoras en cabeza de la Iglesia Católica y los partidos políticos tradicionales para erradicar el alcoholismo, entendido como sinónimo de “degeneración de la raza”, resaltando por ejemplo, la lucha contra el consumo de Chicha en Bogotá. “Con una doble moral, los sectores elitistas atacaban la “Chicha” o el aguardiente pero poco o nada decían del Whisky, la ginebra u otras bebidas importadas” (Archila, 1991, p.173).

Si miramos el trabajo, entendemos que no se requieren tomas secuenciales de cadáveres para entregar un panorama de los episodios del Bogotazo, ya que al apreciar los fotogramas de destrucción arquitectónica similares a los que sucedieron en las ciudades europeas devastadas por los bombardeos en la segunda guerra mundial y la desolación de un centro de la ciudad con los rostros conmocionados de la gente partícipe, vasta desde mi interpretación entender las proporciones y magnitudes de los acontecimientos, que fueron narrados de la siguiente manera por el abuelo del realizador:

Toda la zona principal de los acontecimientos estaba sembrada de cadáveres, con horrendas heridas a machete y puñal, con cuerpos desfigurados muchos de ellos y con expresión monstruosa en sus rostros. Algunos de esos cadáveres habían quedado como maniquíes trágicos en las mismas vitrinas donde antes se tenían en exhibición artículos de lujo ¡qué terribles contrastes! (Restrepo, 2014)

¿Qué otro tipo de películas han hecho uso de archivos fílmicos de los acontecimientos nueve abrileros y con qué propósitos han sido utilizados? Esta pregunta me surge al final de este documental cuando se remiten a citar al investigador catalán Joaquim Romaguera, que nos sugiere y enfatiza sobre la importancia de los archivos fílmicos, los cuales no cabe duda son vitales para preservar la memoria de los pueblos en el tiempo y pueden tener connotaciones que los hacen patrimonio de un país.

¿Por dónde pasa o se asienta la memoria de los pueblos? Por sus imágenes fijas y en movimiento que han tenido la fortuna de perdurar, de manera fortuita o consciente gracias a sus realizadores o los archivos donde han ido a parar voluntaria o casualmente (Ibíd.).

Para el caso de los acontecimientos en Bogotá se cuenta, por ejemplo, con el material de Camilo Correa, Charles Riuro y de Marco Tulio Lizarazo; En ellos a diferencia de los archivos de Roberto Restrepo, si vamos a encontrar registros de una violencia explícita o tácita, es decir aquella que testimonia desde como gentes enardecidas de las masas gaitanistas arrastran el cadáver desnudo y desfigurado del asesino de Jorge Eliecer Gaitán (Juan Roa Sierra) por una de las calles céntricas de la ciudad, hasta los levantamientos, revueltas, incendios y saqueos que a este hecho le prosiguieron. Encontramos que la tendencia del uso que se ha dado para con las imágenes que contienen estos archivos fílmicos en producciones documentales, sobre todo realizadas para formatos televisivos¹²³⁴, ha sido de carácter expositivo, es

¹²³⁴ Tenemos el caso del documental titulado el Bogotazo: la historia de una ilusión. dirigido por el realizador Mauricio Acosta para el canal History Channel y Caracol televisión en el año 2008, o el titulado Jorge Eliecer Gaitán: el Jefe. Dirigido por Jairo Escobar para el canal Señal Colombia en el año 2005.

decir, de ser empleadas con la intencionalidad muchas veces exclusiva y convencional para complementar lo que van narrando expertos del tema de la violencia, y no sometidas a un proceso de reflexión como sucede en el trabajo de Ricardo Restrepo.

Algunas imágenes documentales captadas por ellos (Camilo Correa, Charles Riuo y Marco Tulio Lizarazo) también aparecen en largometrajes ficcionales como **CANAGUARO** del realizador chileno Dunav Kuzmanich en 1981 que es nuestro segundo estudio de caso. Acompañadas de una voz en off que narra sobre la coyuntura social y política en la que se encontraba el país, sirven de conexión en el inicio de la película para dar cuenta de los móviles que atraviesan el grueso de su historia que se ubica y caracteriza en el marco de la violencia de los años cincuenta extendida dentro del régimen militar del general Gustavo Rojas Pinilla; aquel periodo que se caracterizó entre tantas cosas por una represión muy marcada frente a las guerrillas y autodefensas liberales que para esos años ya habían logrado su máxima expansión en departamentos como el Tolima, el Huila, y los Llanos Orientales, que es la zona en donde mayoritariamente se desenvuelven los hechos de la cinta.

La mayor parte del filme se centra en reconstruir el cómo transcurre el desplazamiento de una columna guerrillera al mando del personaje Canaguaro y otros líderes hacendados pertenecientes a las arcas políticas del liberalismo hacía la frontera con Venezuela, con la misión y propósito de recibir armas en aras de fortalecer la guerra que ya venían disputando frente al gobierno. Encontramos que en muchas de sus escenas se resalta la atmosfera cotidiana de la vida guerrillera, a su vez, aspectos de la cultura popular y política que salen a relucirse en medio de coplas y variedad de cantos, que entre tantos asuntos resucitan diferentes sucesos envueltos en los fenómenos y situaciones atravesadas por prácticas de violencia que también se escenifican. Vemos por ejemplo, la quema y robos de fincas, violaciones y asesinatos selectivos sobre campesinos, algunos de ellos familiares de guerrilleros o acompañantes de los mismos como es el caso de Yolima.

(Música) Guerrillero Alejo: “como el sol cuando revienta, en la mañana, como revienta la flor, así era hermosa Yolima una llanera como no se vieron dos. La perdió ser tan bonita. Ay! Tan bonita que quitaba la razón. Su carne fue la codicia, ¡ay! la codicia, de los piones y el patrón. Por ser moza campesina, Ay campesina pura llena de inocencia. Un día se enredó Yolima ¡ay! sin saberlo en los brazos de la Violencia. Siendo amante y confidente de hombres y cosas que ni si quiera entendía cayó en manos del gobierno, y así acabó, la asesino la policía... Yo que la quise como la quisieron tantos, mi turno esperé en silencio para gozar sus encantos. Pero te juro por este sol que me alumbra que ganaremos la guerra y habrá paz sobre tu tumba. Ay! mi Yolima...(Kuzmanich, 1981).

El retratar la vida cotidiana de las filas guerrilleras también va relacionado con la reconstrucción y caracterización bajo flash backs de las historias de vida y motivaciones de quienes hacen parte de ellas como Antonio, un personaje que pierde a su familia durante el saqueo e incendio de su casa hecho por policías chulavitas. A su vez Gabriela, una prostituta que antes de serlo había sido violentada por un jefe de policía de su pueblo y encontró en la columna guerrillera liderada por Canaguaro- quien también padeció de la arremetida contra su casa y su gente- un lugar especial para encausar la venganza, que ha sido un fenómeno muy recurrente en las diferentes fases de violencia nacional y que estudiosos del cine colombiano como el profesor Guillermo Pérez la Rotta lo reseñan de la siguiente manera:

Ante la masacre o el desplazamiento, el humillado que se encuentra en un estado de indefensión anímica y física, responde con una pasión destructora que se extiende socialmente. La venganza es el principal resarcimiento, pero secundariamente es el crisol donde germina una forma de ser: Ante las dolorosas vivencias sufridas por el individuo, éste asume enteramente la lógica de la política como violencia, amparado en la visión partidista que lo inspira atávicamente, y se manifiesta luego, bajo maneras propias de su rebeldía, como el individualismo que saca provecho del bandidaje o la acción guerrillera. (Rotta, 2013, p.82).

Al igual que en Canaguaro, el fenómeno y materialización de la venganza se pone de manifiesto y es un hilo conductor en la reconstrucción de la historia del largometraje ficcional **LA SARGENTO MATACHO** (2015) del realizador vallecaucano William González, que está inspirado en textos del escritor Pedro Claver Téllez y la novela histórica homónima de Alirio Vélez publicada en 1962 que incursiona sobre la vida de la mujer guerrillera Líbanense¹²³⁵ Rosalba Velásquez durante el periodo de la Violencia en el departamento del Tolima; Rosalba, ya con una niña de brazos, es una mujer de escasos veinte años que es testigo del asesinato colectivo de varios campesinos liberales a finales de los años cuarenta en una finca al norte del departamento, dentro de los que se encuentra su pareja sentimental. Los actos vengativos que nacen arraigados a esta situación en la novela están expresados así:

!Hasta aquí fuí buena!. ¡Hernando!. Hernando mío!.!Yo te vengaré y tu recuerdo irá conmigo!.!Te llevaré en el alma, en mi corazón, y de mis ojos no te apartaras nunca!.!Así, desfigurado, pavorosamente desfigurado, te llevaré en mi mente hasta el día de mi muerte como testimonio mudo de mil y mil muertes más.....!! Seré corrompida y como una partera hare justicia con mis propias garras!! Iré palmo a palmo pregonando venganza por todas las

¹²³⁵ Gentilicio del municipio del Líbano, ubicado al norte del departamento del Tolima que queda en la zona central de Colombia.

atrocidades cometidas por este bárbaro escuadrón de criminales al servicio de los promotores de las depravadas consignas de exterminio liberal a <<Sangre y fuego>> (Machado, 1962, pp. 65-66).

Es muy interesante como se construye este momento cumbre de la historia dentro de la narrativa del filme, ya que por medio de primeros planos, planos subjetivos, planos conjunto, y sin la necesidad de diálogos de los personajes en pantalla, se nos entrega una atmosfera caótica que se evidencia en las expresiones de los rostros de los protagonistas. Por un lado Rosalba llena de conmoción y dolor de ver a su esposo asesinado, y por otro, el sargento de policía y sus subalternos llenos de goce por el acto de matar. Partiendo de esta situación, encontramos muchos episodios de la película que se encargan de mostrar y dar cuenta de una mujer en un estado de depresión profunda que deambula por el monte y las veredas del Tolima asesinando a miembros de la policía -entre ellos al sargento que mato a su esposo- y a civiles, hasta que es interceptada por bandoleros afiliados a las arcas del liberalismo, estos al mando del personaje ficcional Feliciano Pachón, quien la incita a pertenecer en sus filas.

No nos siga enredando la pita Rosalba, sus muertos me los están indilgando a mí y a mis hombres, muchas operaciones verdaderamente importantes se han jodido por eso, usted acepta el ofrecimiento que le tengo, o con el dolor de mi alma y en beneficio de los ideales liberales, tendré que fusilarla. Quédese con nosotros, mire que es preferible guerriar de este lado que andar por ahí sola braveando (González, 2015).

Sí rastreamos a personajes recreados en las filas de la guerrilla cómo alias Avenegra y el comandante Richard -sin contar al emblemático capitán Desquite, personaje con quien Rosalba entabla un romance y muere con un hijo de él en su vientre- nos podremos dar cuenta de su existencia y participación en la historia de la Violencia. Como es reseñado en el libro *Matar rematar y contramatar, las masacres de la Violencia en el Tolima 1948-1964* de la antropóloga e historiadora María Victoria Uribe, estos dos personajes fueron parte de las guerrillas comunes del sur del departamento (Uribe, 1990, p. 58). Alfonso Castañeda (Richard) aparece referenciando como comandante de la región de Calarma municipio de Chaparral, y Avenegra, un subalterno de él. Además de lo anterior también son referenciados en el proceso de amnistía llevado a cabo en el gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla en 1953, que para el caso de ese departamento logro desarmar quizás a más de 3.500 hombres, un buen porcentaje de ellos estaban al mando del reconocido líder Juan de la Cruz Varela.

En octubre, se produce la entrega en Cabrera, Cundinamarca, de 1200 guerrilleros de la región del alto Sumapaz, al mando de Juan de la Cruz Varela; unos días después, en noviembre, se anmístían 1000 guerrilleros del comando Galilea de la región de Prado y Dolo-

res, al mando de Silvestre Bermúdez, Alias “Mediavida”; en diciembre, “Avenegra” hace entrega de las guerrillas del sur del Tolima al mando de Isauro Yosa, Alias “Mayor Lister” y A. Castañeda, alias “Richard” (Uribe, 1990, p. 64).

Por otro lado, el hecho de traer a la pantalla bajo una cuidadosa puesta en escena la desaparición forzada y asesinato de civiles de manera explícita por parte de la fuerza pública, hoy denominada genéricamente como falsos positivos, no es vano y es un gran acierto ya que fue sin duda una práctica muy recurrente en los años cincuenta¹²³⁶ En relación a esa práctica que su escenificación marca un punto de climax dentro de la narrativa cinematográfica y de la historia, es muy dicente el testimonio del comandante Richard (Alfonso Castañeda), quien en el año de 1964 después de dejar las armas en el proceso de amnistía del general Rojas Pinilla llevo a pronunciarse de la siguiente manera:

Eso de bandoleros, es una palabra con la cual se descalifica, se aísla de la sociedad a las personas que se quiere asesinar, para que no haya protestas por su muerte. Pero ya está de moda en el ejército obligar a los soldados a asesinar a los campesinos, cambiarles su ropa civil por prendas militares, sus alpargatas por tenis, ponerle un arma al lado, fotografiarlo y luego publicar un comunicado oficial en el cual el compañero aparece reseñado como 'peligroso bandolero' que usaba un apodo repugnante. (Voz Proletaria, 1964. Citado en: Palacios, 2012, p. 95).

Finalmente, el carácter ficcional de muchos personajes y hechos de la historia no descalifica su aporte a la representación de los fenómenos y problemas traídos a colación en el filme, particularmente lo relacionado al rol de la mujer en la violencia, las consecuencias y las dimensiones que esto implica. En esa línea, cabe manifestar que estos deben necesariamente entenderse considerando la intencionalidad del realizador.

No me interesaba la anécdota ni los hechos en sí mismos, sino la dimensión humana de sus protagonistas y de la tragedia que representan. Si de esa manera el espectador se vincula a la reflexión general que requiere y vive el país en la actualidad sobre la valoración de la vida y de la muerte, sobre la violencia, la guerra y la paz; sobre el odio, la venganza, el perdón, el olvido

¹²³⁶ En la puesta en escena vemos a diferentes miembros de la policía rural como interceptan y arremeten con sus armas indiscriminadamente a una chiva (vehículo de transporte tradicional que en muchos lugares del país aún utiliza la gente para desplazarse en el campo con sus pertenencias), y terminan asesinando sin mediación alguna a todos sus pasajeros, que los hacen pasar por bandoleros de las filas de Rosalba. El comunicado de este falso positivo emitido por la radiodifusora del lugar como un golpe contundente sobre las autodefensas liberales de la zona es escuchado en el campamento del líder Feliciano Pachón, que posteriormente tomaría represalias en el asunto ajusticiando en acompañamiento de diferentes miembros de su guerrilla a grupos de personas afines al conservadurismo. La escenificación de estos hechos explican una espiral de violencia que es recurrente dentro de la narrativa de toda la cinta.

y el resarcimiento; sobre las salidas que van más allá de las posturas partidistas o ideológicas, creo que se estará aportando, desde la cinematografía y el arte, al proceso histórico nacional (González, 2014).

CONCLUSIONES

Nuestros tres estudios de caso se separan de su realización por más de treinta años, en Cesó la Horrible Noche a diferencia de Canaguaro y la Sargento Matacho que se ocupan sustancialmente del campo colombiano como escenario predilecto donde ocurrieron mayoritariamente los fenómenos de violencia de ese periodo, existe una preocupación mucho más latente por su abordaje desde una mirada familiar, y focalizada en la ciudad donde no aparecen necesariamente grupos armados. Este “ensayo” documental que se construye alrededor de los archivos fílmicos y textos del abuelo del realizador que dan cuenta de los matices sociales y políticos de la sociedad en donde se desencadenaron los acontecimientos del nueve de abril de 1948 en Bogotá, es un gran reflejo y expresión del hecho que a lo largo de estas dos últimas décadas el aspecto del *intimismo* se haya constituido como un baluarte argumentativo y discursivo de las películas sobre dicho periodo histórico, siendo el largometraje *Confesión a Laura* del director Jaime Osorio en 1991 uno de los precursores más importantes e influyentes de este tipo, al igual que los cortometrajes *los muertos al Alba* del realizador Carlos Sánchez del año 1975 y *La Cerca* de Rubén Mendoza del año 2004.

Si miramos el trabajo de Rubén Mendoza por ejemplo, el aspecto del *intimismo* se expresa en el tratamiento que se hace sobre los odios engendrados en la infancia de Francisco sobre su padre, un hombre reconocido por pertenecer a la policía chulavita, quien fue la abanderada de torturar y desaparecer a gente afiliada al partido liberal en el departamento de Boyacá.

“Y ¿si se acordó de echarle un padre nuestro a mi mamá hoy, o solo se acordó de la cerca?

-Yo esta mañana le dije ¡señor!, acuerdele al desagradecido ese de Francisco que yo fui él que le enseñé a ser hombre, a tener cojones así él no lo haya entendido.

Y cómo fue que me enseñó... míandose en la comida cuando no le gustaba

-Es que no teníamos baño.

¡ah!, era por eso, o llevándome a ver cómo le hacía la corbata¹²³⁷ a sus contrarios cuando se los llevaban amarrados a la casa.

-agghhjk, es que yo siempre quise ser sastre.

¹²³⁷ La corbata fue uno de los cortes más utilizados por este grupo de policía política sobre el cuerpo de sus adversarios, al igual que el corte de oreja. “La lengua se sacaba y se exhibía a través de un agujero que no era el de la boca, perforado por debajo del mentón”. (Uribe, 1990, p. 173).

(En medio de un enfrentamiento) ¿y qué me río o qué?...

-Cuidado no se las tire de macho que aún se hacer el nudo de la corbata. No me quiero acordar de usted o saco mi machete y lo vuelo...

Por otra parte, si bien es cierto que en los dos largometrajes de nuestros estudios de caso se mantiene una especie de continuidad temática ya que se enfocan en construir narrativas que en líneas generales traen a la pantalla algunas características de las guerrillas liberales de la época, por un lado las que se consolidaron en los Llanos Orientales y por otra parte las que lo hicieron en el departamento del Tolima, encontramos diferencias de corte argumentativo y de representación que vale la pena puntualizar.

En la película del realizador vallecaucano William Gonzáles hay variaciones respecto a la del chileno Dunav Kuzmanich no solo porque provenga de una adaptación literaria y se ocupe de otro tipo de guerrillas y escenario, es decir de aquellas que se señala en la historiografía tuvieron importantes influencias de los idearios socialistas y comunistas que en la década del cuarenta ya habían permeado algunas comunidades agrarias del sur de ese departamento, y además le habían otorgado cierto sentido sindical en las luchas pregonadas por ellas¹²³⁸, sino por traer como argumento y eje transversal a la mujer en la Violencia. Es sin duda, la figura de Rosalba y su historia de vida la que nos conduce a explorar en la cinta las connotaciones del simbolismo y materialización de la venganza, cuya relevancia y recurrencia a lo largo de nuestra historia ha sido muy decisiva.

Encontramos que en Canaguaro -al igual que en Matacho- se toma este argumento (venganza) como una especie de leitmotiv en la historia. Sin embargo, es muy importante señalar que a diferencia de Matacho, sus códigos sonoros potencializan y marcan una particularidad a la hora de escenificar y crear representaciones de violencia, por ello uno de los elementos que se resaltó fue su música como un aliado indiscutible dentro de su narrativa y argumentación cinematográfica, a su vez que el contenido de sus letras, que traen si se quiere de manifiesto diferentes aspectos de la cultura popular, la vida cotidiana y un sentir sobre los actos de violencia que ocurrieron en esta zona de Colombia.

¡Ay caramba! me encontré con un negrito, me encontré con un negrito llamado José María, ¡Ay caramba! me invito a jugar espadas, ¡Ay caramba! las espadas se amellaban, las espadas se amellaban de los huesos que par-

¹²³⁸ Para mayor referencia ver Sánchez, G. (1985). *Ensayos de historia social y política del siglo XX, Los bolcheviques del Líbano, las ligas campesinas en Colombia, la raíces históricas de la amnistía o las etapas de la guerra en Colombia*. Bogotá: Ancora editores .

tían, ¡Ay caramba! los chulitos se ahitaban, los chulitos se ahitaban de la carne que comían, ¡Ay caramba! los patitos navegaban, los patitos navegaban de la sangre que corría (Kuzmanich, 1981).

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- ACOSTA, L. F. (1998). El cine colombiano sobre la violencia 1946-1958. Signo y pensamiento, 29-40.
- ÁLVAREZ, E. H. (Dirección). (2016). Un nueve de abril... [Película].
- ARCHILA, M. (1991). Cultura e identidad obrera. Colombia 1910-1945. Bogotá: Cinep.
- BAIZ, A. (Dirección). (2012). Roa [Película].
- BETANCOURT, D., & GARCÍA, M. (1990). Matones y Cuadrilleros. Origen y evolución de la violencia en el occidente colombiano 1946-1965. Bogotá: Tercer mundo editores.
- El tiempo. (12 de Abril de 1948). Bogotá está semi-destruido. El tiempo, pág. 6.
- GONZÁLES, F. G. (2015). Poder Violencia y Colombia. Bogotá: Antropos Ltda.
- GONZÁLEZ, W. (20 de Septiembre de 2014). www.lasargentomatacho.com. Obtenido de La Sargento Matacho: <http://www.lasargentomatacho.com/single-post/2014/09/20/NOTA-DEL-DIRECTOR>
- GONZÁLEZ, W. (Dirección). (2015). La Sargento Matacho [Película].
- KUZMANICH, D. (Dirección). (1981). Canaguaro [Película].
- LUZARDO, J. (Dirección). (1964). El río de las tumbas [Película].
- MACHADO, A. V. (1962). Sargento Matacho. La vida de Rosalba Velásquez de Ruiz. Líbano: Tipografía Vélez.
- MENDOZA, R. (Dirección). (2004). La Cerca [Película].
- NICHOLLS, B. (1997). La construcción de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paídos.
- NORDEM, F. (Dirección). (1984). Cóndores no se entierran todos los días [Película].
- OSORIO, J. (Dirección). (1991). Confesión a Laura [Película].
- PALACIOS, M. (2006). Entre la legitimidad y la violencia Colombia 1875 - 1994. Bogotá: Norma .
- PALACIOS, M. (2012). Violencia Pública en Colombia 1958-2010. Bogotá: Fondo de cultura económica
- RAMÍREZ, G. C. (Dirección). (1959). Esta fue mi vereda [Película].

- RESTREPO, C. M. (2009). Cultura Política y Violencia en Colombia. Porque la sangre es espíritu . Medellín: La carreta editores.
- RESTREPO, R. (Dirección). (2014). Cesó la horrible noche [Película].
- ROSENSTONE, R. A. (1997). El pasado en imágenes, el desafío del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona: Ariel.
- ROTTA, G. P. (2013). Cine colombiano: Estética, modernidad y cultura. Popayán: Universidad del Cauca.
- SÁNCHEZ, G. (1985). Ensayos de historia social y política del siglo XX, Los bolcheviques del Líbano, las ligas campesinas en Colombia, la raíces históricas de la amnistía o las etapas de la guerra en Colombia. Bogotá: Ancora editores.
- SÁNCHEZ, I. (1987). Cine de la Violencia. Bogotá: Ediciones Universidad Nacional de Colombia.
- SORLIN, P. (2005). El cine, reto para el historiador. Istor, 11-35.
- TOVAR, H. (1975). El movimiento campesino en Colombia, durante los siglos XIX y XX. Bogotá: Ediciones libres.
- URIBE, M. V. (1990). Matar rematar y contramatar, Las masacres de la Violencia en el Tolima 1948-1964. Bogotá: Antropos Ltda .
- VALLEJO, F. (Dirección). (1977). Crónica Roja [Película].
- VALLEJO, F. (Dirección). (1980). En la Tormenta [Película].
- Voz Proletaria. (7 de Mayo de 1964). Entrevista con Alfonso Castañeda "Richard". Voz Proletaria, pág. 7.